PINACOTECA DE LOS GENIOS

18

Rembrandt

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Rembrandt

Monografía por HANS WERNER GROHN

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

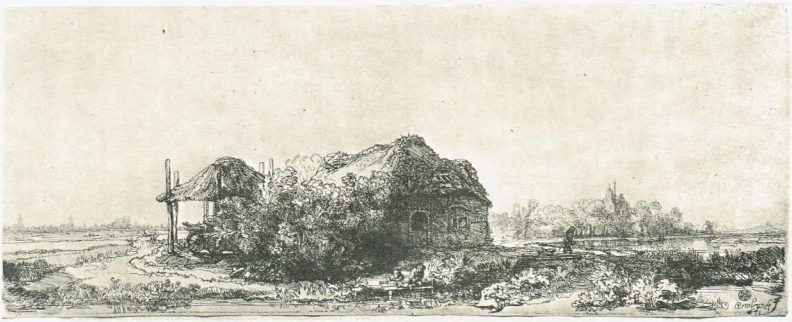
EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

HANS WERNER GROHN

Rembrandt

Harmen Gerritz —Harmen Gerritz van Rijn, como quiso llamarse por el nombre del río (el Rin) a orillas del cual había vivido— poseía un molino sobre una colina en los alrededores de Leiden. Y cerca de ese molino, en una pobre vivienda donde residía con su esposa, Neeltgen van Zuytbrouck, hija de un humilde panadero, vio la luz —el quinto de los hijos— un niño que fue bautizado con el nombre de Rembrandt. Era el 15 de julio de 1606. Desde su primera infancia, el muchacho mostró, a lo que parece, dotes de inteligencia poco comunes, pues mientras sus hermanos se dedicaron todos a trabajos manuales, él fue destinado por sus padres a estudiar. Durante siete años recibió una esmerada educación humanista y el 20 de mayo de 1620 se matriculó en la célebre Universidad de su ciudad natal. Pero, a los pocos meses, decidió seguir sus inclinaciones artísticas: abandonó la Universidad e ingresó en el estudio del pintor Jacobo Isaaksz van Swanenburch, en Leiden. Y, si la pintura no fue nunca para Rembrandt un simple oficio artesanal, lo debió a la esmerada formación de sus años juveniles, formación que contribuyó de un modo decisivo a ampliar los confines de su arte, en especial desde el punto de vista iconográfico. Junto a Swanenburch —sólo podía alabarse de cierta experiencia obtenida durante su estancia en Venecia, Roma y Nápoles— nuestro pintor logró únicamente adquirir cierto número de conocimientos técnicos. Así, a los pocos años, pasó a la escuela de Pedro Lastmann, cuyas enseñanzas terminarían en breve plazo su período de aprendizaje. A la influencia de este maestro debe Rembrandt no sólo su gran predilección por los efectos violentos y dramáticos, expresados por ademanes apasionados, sino también el deleite en la reproducción de atavíos, muebles y paños preciosos. Se asoció con Juan Lievens, a quien había conocido en el estudio de Pedro Lastmann, y abrió taller por su cuenta en Leiden (1625), en el cual ingresó también, tres años después, Gerardo Dou. Luego estableció contacto (1631) con el vendedor de cuadros Enrique van Uylenburgh, de Amsterdam, y recibió de él algunos encargos de retratos, que llegaron a ser tan numerosos y significativos como para inducir al artista, al año siguiente, a trasladarse a Amsterdam. Premiado ya con el éxito, y abrumado de encargos, pudo fijar pronto precios muy elevados por sus obras.

En julio de 1634 se casó con una prima de su protector, huérfana desde hacía tiempo, Saskia van Uylenburgh, y los bienes de su esposa acrecieron de modo notable el caudal, que ya había aumentado rápidamente, del ambicioso artista. La magnífica casa que pudo adquirir, en 1639, le proporcionó el ambiente ideal para aquella existencia burguesa, rodeada de respeto, que Rembrandt llevaba como un gran señor. Coleccionista apasionado hasta el exceso, llenó su morada de objetos de arte de todo género —muebles antiguos, vajilla valiosa, telas preciosas, armas raras, joyas—, objetos todos escogidos con un afán que no era sólo deseo, comprensible en un artista, de reunir modelos para su actividad pictórica, sino más bien puro interés histórico, amor agudo y casi científico por lo antiguo. Sus condiciones económicas eran, pues, venturosas en aquella época. Pero dolorosísimas fueron sus vicisitudes personales. En el curso de pocos años, el pintor perdió a tres hijos. Su joven esposa, de débil constitución, enferma cada vez más a menudo, acabó por permanecer inmovilizada en su lecho. El nacimiento de su hijo Tito, en septiembre de 1641, agotó por completo las fuerzas de Saskia, quien falleció en el verano del año siguiente, después de una larga dolencia. Al nacer el niño entró en la casa una viuda para cuidar de él y, con el trascurso del tiempo, ocupó con progresiva intensidad el puesto de la esposa difunta. Rembrandt no se libró de ella hasta 1649, cuando confió el cuidado de su hogar a Hendrickje (Enriqueta) Stoffels, una muchacha que ya desde 1645 servía en casa del artista. Muy joven, casi niña cuando entró en la familia, llegó a ser la segunda compañera del pintor y le dio una hija, Cornelia, nacida en 1654. No contrajeron matrimonio, pues una cláusula del testamento de Saskia, que preveía la anulación de la herencia en favor del artista, si éste se casaba en segundas nupcias, impidió a Rembrandt legalizar su unión con Hendrickje; y esto a pesar de todos los disgustos que esa situación ocasionó al pintor. Los encargos fueron cada vez más escasos y correlativamente disminuyeron los ingresos, mas no la afición del artista a coleccionar objetos raros y preciosos. Su intento de paliar las dificultades financieras lo llevó a ciertas especulaciones. Llegó el día en que Rembrandt no estuvo ya en condiciones de hacer frente a sus deudas, aumentadas considerablemente con aquellas operaciones especulativas. Su inexperiencia y ligereza lo conducían a la crisis económica. Para conservar a Tito la herencia de su madre, puso a nombre de éste la mitad de la casa y sometió al examen del Alto Consejo su delicada situación financiera (julio de 1656). El inventario de sus bienes nos permite hacernos una idea de la riqueza de sus colecciones. Las tres grandes subastas en las que fueron vendidas en los años siguientes no bastaron para pagar a sus acreedores; pero el tutor de Tito consiguió al final conservar intacta la parte de éste. Además, con el dinero salvado de la catástrofe, Rembrandt, en unión de Hendrickje, abrió una tienda de arte en la que él figuraba como empleado. Vendió a la tienda, mediante pago, su producción entera, y así todas las obras del gran artista fueron salvadas de los acreedores y Rembrandt pudo vivir modesta, pero decorosamente. Su vida se vio desprovista del bienestar de su anterior posición burguesa, pero, ya viejo, supo soportarla con tranquila resignación. Por espontánea voluntad suya se aisló cada vez más del mundo y vivió en la soledad, sin sufrimientos ni preocupaciones. Cuando Hendrickje murió, en 1662, fue Tito quien se ocupó de la buena marcha de la casa, en la que vivía también la pequeña Cornelia. Pero la muerte de ese hijo, acaecida en 1668, pocos meses después de su casamiento con Magdalena van Loo, abrumó terriblemente a Rembrandt. El pintor se quedó solo en su casa, con Cornelia y una vieja criada. En marzo del año siguiente nació la hija póstuma de Tito, a quien pusieron de nombre Titia, en recuerdo del padre muerto. Rembrandt asistió al bautizo. Al año siguiente falleció: era el 4 de octubre de 1669. El 8 de octubre fue sepultado. Su muerte no suscitó gran consternación entre sus contemporáneos. Su herencia podía entonces parecer muy poca cosa: algunos cuadros, algunos objetos vulgares, unos pocos trajes de lana y de lienzo, algunos útiles para pintar...



1

"...En las profundidades de la naturaleza hay cosas que solamente ese pescador de perlas ha descubierto".

(E. Fromentin)

La pintura holandesa del siglo xvii se caracteriza por una marcada tendencia a la "especialización". Los diversos temas que los artistas pueden desarrollar en sus pinturas estaban divididos ya en géneros claramente definidos, en los cuales cada pintor se especializaba, proponiendo soluciones siempre nuevas, con variaciones más o menos notables; hay quien da lo mejor de su arte en la representación del paisaje invernal, quien se ha especializado en la pintura de marinas, quien pinta interiores de iglesias o aposentos de alquimistas: asuntos repetidos constantemente y, sin embargo, siempre variados. Los temas son infinitos: muchos pintores se mantienen en un género único, otros saben enriquecerlo con variaciones siempre diversas, algunos abarcan en su actividad dos e incluso tres géneros, y sólo unos pocos los dominan, además, con desenvoltura; pero en el panorama de la pintura holandesa de ese siglo, sólo Rembrandt lo pinta todo sin atarse a ningún género especial.

La lista de las obras de Rembrandt es vastísima. La producción de retratos predomina, sobre todo, en los años comprendidos entre 1630 y 1645, en los cuales los encargos de este tipo constituyen su principal fuente de ingresos. Pero junto a los múltiples retratos ejecutados por encargo, se sitúan —especialmente numerosos al comienzo de su actividad, y luego también en los últimos años— los autorretratos, los retratos de parientes y amigos, los estudios de cabezas, trabajos no destinados a la venta, sino fruto de una búsqueda fatigosa, de un continuo estudio del rostro humano. Lo que se perdía en el cuadro con respecto al ornato suntuoso y completamente exterior, se ganaba en ahondar la realidad íntima del tema; la captación pictórica de un parecido fisonómico superficial cedía ante la exigencia de revelar el alma del personaje retratado. Este proceso desconcertó a los honrados burgueses de Amsterdam, que atraídos, sin embargo, alrededor de 1640 se presentaban sin cesar en el estudio de Rembrandt —ahora ya famoso— para que los retratara.

En los últimos años hay sólo un grupo aislado de retratos ejecutados por encargo; pero —como representaciones agudas de una condición espiritual, que es mucho más que una exacta reproducción del rostro— se sitúan también entre las más logradas de las obras maestras del pintor. El retrato de Nicolás Bruyningh de 1652, y el del burgomaestre Juan Six, de 1654, son claros ejemplos de ello. En los dos últimos años de la vida de Rembrandt los retratos más numerosos son los de personas muy queridas por él, evocadas en actitudes siempre diversas: así Hendrickje, y también Tito, a quien en una larga serie de retratos, vemos poco a poco hacerse adulto, o, por último, viejos barbudos que son modelos al alcance de la mano. Alrededor de 1658 un joven judío aparece varias

2

3

veces en sus obras con su bello rostro claro y sereno de Cristo; y también reaparece el rostro del artista mismo, estudiado como lo estudiaba treinta años antes, cuando era joven y oscuro, cuando recibía pocos encargos y se adiestraba siempre pintando su propio rostro.

Un encargo que hacían a menudo a los pintores de aquella época era el retrato colectivo: en este terreno, Rembrandt siguió un camino muy particular, comparable solamente, quizá, con las realizaciones de Frans Hals, que se había enfrentado en Haarlem con un problema de similares características. Los dos pintores aspiraban a resolver una misma dificultad: interrumpir —en esas agrupaciones de retratos— la serie monótona de las figuras alineadas una junto a otra, sin otra finalidad que la de hacerse retratar juntas, y transformar a los personajes en actores de algún acontecimiento que los vinculase unos a otros.

La lección de anatomía del doctor Tulp, el primer cuadro de Rembrandt perteneciente a ese género del retrato colectivo, representa una escena de disección anatómica, y en él todas las figuras del grupo, más o menos partícipes en el acto que se está desarrollando, presentan una sólida unidad tanto psicológica cuanto compositiva.

La mal llamada *Ronda nocturna* no es más que el retrato colectivo de una compañía de arcabuceros. Rembrandt ha imaginado la escena como la partida de un número de personas que, después de haberse reunido bajo un portal, se ponen en marcha. Sin embargo, la solución más original, la ha encontrado el artista en los *Staalmeesters*, cuadro en que los síndicos de los pañeros de Amsterdam aparecen reunidos en junta: aquí el espectador se siente envuelto en la acción, pues la mirada de todos los participantes parece estar dirigida hacia él, como si les formulase una grave objeción y ellos se aprestasen a refutarlo con las constancias de sus libros de cuentas.

Los temas religiosos son más bien raros en el arte holandés del siglo XVII, porque los protestantes rechazaban el culto de las imágenes y sus templos carecían de pinturas y esculturas. Pero Rembrandt pertenece a los pocos artistas de esa época en cuyas obras figuran episodios bíblicos y escenas del Nuevo Testamento. Incluso podría decirse que más que cualquier otra cosa aparte de la imagen del hombre, lo fascinaron las representaciones de temas religiosos. Por otra parte, también en este género, fue profundamente original, ya que sus escenas sagradas se apartan de todo modelo estereotipado, y poseen una nueva lozanía, una vida asombrosa. En los primeros tiempos, son escenas de violento realismo, de un verismo a menudo brutal: la tendencia a una acentuación dramática de la acción y al lenguaje rotundo de los gestos —recursos que Rembrandt había aprendido de Lastmann— salieron entonces a la luz.

El pintor escoge temas que entrañan sensaciones visuales: *La incredulidad de Tomás, La Aparición de Cristo en el Huerto, La Resurrección de Lázaro, La Cena de Emaús, La Resurrección*. El milagro, lo incomprensible en la vida cotidiana, mueve su fantasía, como también las escenas violentas, intensas, que por su misma atrocidad estremecen al espectador. Ejemplos de ello son *El sacrificio de Abrahán* o *La ceguera de Sansón*.

Rembrandt se ve libre de estas tendencias alrededor de 1640. Entonces, deseoso de dar un aspecto más humano a sus cuadros, compone sus obras religiosas casi como temas de género, comienza a mostrar caracterizaciones psicológicas y presta a sus personajes actitudes y tonos que ningún otro artista les había dado nunca. Una vez más, la elección de temas es ya significativa: Rembrandt prefiere ahora representaciones de la Sagrada Familia, escenas tomadas del Libro de Tobías, en las cuales el espectador pueda sentir el calor de los afectos, completamente humanos, que se viven en la quietud

doméstica, en la íntima tranquilidad de un mundo pequeño y burgués. Luego, junto a estas composiciones, en un gran número de obras la acción consiste en el encuentro de dos personas solas: en éstas, la fuerza dramática cede ante un contenido espiritual de inagotable riqueza; aquí toda la gama de emociones está expresada con una gran pureza de medios pictóricos. Absalón se inclina sobre el corazón de David, implorando la reconciliación, y el padre acoge al hijo lloroso y le ofrece perdón y consuelo. Cristo encuentra junto al pozo a la Samaritana y cambia con ella palabras de salvación eterna. David toca el arpa ante Saúl, y la armonía que extrae de su instrumento conmueve hasta tal punto al viejo rey, que éste se enjuga las lágrimas con una cortina. Y el hijo pródigo se arrodilla, destrozado y exhausto, ante su padre, ocultando su cabeza cansada en el manto del anciano semiciego, mientras las torpes manos de éste acarician los hombros del vástago, ausente durante tanto tiempo.

Con frecuencia, el tema religioso tiende a confundirse con el retrato, como por ejemplo en el cuadro en que el propio Rembrandt, con Saskia sentada en sus rodillas, representa la vida disipada del hijo pródigo: un tema que se repite en el arte holandés de ese siglo. Alzando el vaso, el pintor bebe mirando sonriente hacia el espectador, y como la joven mira también hacia delante, hacia el exterior, el que contempla el cuadro se siente intensamente partícipe en el episodio. Y hasta cierto punto, le parece ser el tercer actor de la escena.

En otros cuadros, Saskia —y, luego, Hendrickje— aparecen como Betsabé o como Susana, mientras otras figuras retratadas por Rembrandt adquieren el aspecto de Evangelistas o Apóstoles.

Y más todavía: personas del círculo de Rembrandt se muestran en sus cuadros con atavíos mitológicos o históricos. Con las telas valiosas y las armas, las joyas y las preseas de su rica colección, el artista adornaba a parientes y amigos, para retratarlos después. Así, la hermana del pintor está representada como Minerva y el hermano se transforma en un guerrero, con un yelmo dorado y una coraza. Saskia figura con el indumento de Flora, de Belona, de Sofonisba; y Hendrickje se convierte en Flora o Palas Atenea o forma —con su hija Cornelia en los brazos— el grupo de Venus y Cupido. Ceñido por una brillante armadura, con casco, escudo y lanza, aparece Tito dos veces, como Marte; y el propio artista se retrata con disfraces siempre renovados, la mayoría de las veces vestido de guerrero, pero también a menudo como abanderado o como lansquenete, con un bello sombrero emplumado, coraza, cadena, y un mandoble a la izquierda.

Menos frecuentes son, en la producción de Rembrandt, las escenas inspiradas en los mitos clásicos. En su juventud, buscando temas dramáticos, había pintado el rapto de Europa y el de Proserpina, y a Acteón sorprendiendo a Diana y a sus doncellas en el baño. Después, siempre en el ámbito de lo mitológico, pasó a temas menos agitados: la muerte de Lucrecia, por ejemplo, que repitió dos veces en su vejez, pierde todo vestigio de conmoción dramática para convertirse en el emocionante monólogo de un drama silencioso, totalmente psicológico.

En los últimos años de su actividad, Rembrandt entró también en el campo de la pintura de temas históricos y de grandes dimensiones: recibió el encargo de un gran lienzo que representase *La conspiración de Claudio Civilis*, destinado a adornar una pared de la Sala del Concejo en el Palacio Municipal de Amsterdam. El tema —el alzamiento de los bátavos contra Roma— debía simbolizar la guerra de la independencia de los holandeses contra España. Fue un fracaso completo: con la obra terminada, los munícipes se encontraron no ante una noble reunión de héroes, sino ante un grupo de sujetos temerarios, de aspecto sospechoso, congregados para un juramento; les resultaba inconcebible a los ediles de Amsterdam tener que identificarse con aquellos bárbaros, por lo cual devolvieron la obra al artista rogándole que hiciese algunas modificaciones en ella; Rembrandt resolvió la cuestión renunciando al encargo y destruyendo el lienzo; sólo se salvó la escena principal, que fue vendida a un coleccionista.

Esa evocación de sentido claramente "antiheroico", "anticlásico", de acontecimientos históricos y míticos, tiene una contraparte en la progresiva humanización con que el artista pintó los temas bíblicos; en los cuadros mitológicos, por el contrario de lo que sucede con los referentes a la religión, Rembrandt toma una actitud que lo lleva a la farsa consciente, cuando, por ejemplo, en *El rapto de Ganimedes*, el noble doncel amado de los dioses está representado como un niño gordinflón que entre las garras del águila se agita desesperadamente con gesto atemorizado, demasiado humano tal *vez*.

Los cuadros costumbristas, en los que otros pintores holandeses de aquella época describen hechos de la vida diaria, poblándolos de numerosas figuras y desarrollándolos en una narración rica en minuciosos detalles, presentan en casi toda la producción de Rembrandt una sola figura: la de un erudito inclinado sobre grandes infolios y sumido en su solitaria meditación, la del cambista concentradamente atento a sus negocios, la de una muchacha que admira ante un espejo el refulgir de una joya, la de una sirvienta que se asoma como en sueños a una ventana o la vieja señora con la Biblia en las rodillas, meditando sobre lo que lee. No es la acción lo que interesa a nuestro pintor, sino más bien la reflexión que dimana de aquélla o el relato que se nutre únicamente de un contenido psicológico.

Hacia el final del tercer decenio aparecen también paisajes: en poco menos de diez años, Rembrandt pinta más de una

4

1 - La choza y el henil - aguafuerte - París, Petit Palais, col. Dutuit (foto Giraudon).

2 - La Presentación en el templo - aguafuerte - París, íd. íd.

3 - Los tres árboles - aguafuerte - París, íd. íd.

4 - Tobías ciego - aguafuerte - París, íd. íd.

docena, después de lo cual abandona este género. Son paisajes de su tierra, unas veces libremente interpretados por la fantasía del pintor, otras compuestos de acuerdo con una intención realista más precisa: sea como fuere, nunca son simples descripciones de la naturaleza, sino más bien la expresión pictórica de momentos especiales que dramatizan la habitual apariencia de la naturaleza circundante. Nubes tormentosas oscurecen el cielo, aunque por alguna parte asome el sol, y, mientras el resto del paisaje permanece aún cubierto de sombras pesadas, su pálida y enfermiza luz brilla compasiva sobre la punta de algunas plantas, ilumina un muro o se posa —mancha desvaída— en la llanura. Naturalezas muertas propiamente dichas no pintó casi nunca Rembrandt; pero sí aparecen, a menudo, trozos de bodegones en composiciones más amplias: infolios e instrumentos científicos en los gabinetes de estudio de viejos sabios, libros y un candelabro encima de la mesa del predicador Anslo y monedas, balanzas y papeles en las tiendas de los cambistas y de los usureros. Tan sólo en una composición, con unos pavos reales muertos, el bodegón rechaza cualquier otra forma a su lado, y en una pequeña serie de cuadros aparece como tema la brutal desnudez de un buey descuartizado y desollado, colgado de las patas traseras.

El arte de Rembrandt puede dividirse en tres períodos: el juvenil, comprendido entre el final del tercer decenio del siglo y el comienzo del cuarto; la madurez, que abarca el quinto decenio y los primeros años del sexto; y el estilo postrero, que se inicia hacia 1650. Como hemos tratado de mostrar en esta breve introducción, las obras juveniles se someten a la influencia de Pieter Lastmann; son obras en las que hay un exceso en las actitudes un poco declamatorias y en la agitación de los movimientos y que pecan con frecuencia de cierta teatralidad en los gestos, debidos más que a las situaciones mismas, a imposiciones extrañas, prueba ésta de inmadurez del artista.

Pero después de 1630 su mundo poético original se afirma y, en el curso de ese decenio, el pintor llega a esa amplitud que se manifiesta, como hemos visto, en la creciente riqueza de los temas.

Sumamente vivientes son los retratos del cuarto decenio: la mirada del personaje representado se vuelve hacia el espectador; a menudo la expresión del rostro —una leve sonrisa, una frente fruncida, una mirada atenta y hasta inquisidora— revela una viva participación en el mundo circundante. La instantaneidad del retrato aparece a veces acentuada por el juego casual o más bien representativo de las manos, que ora sostienen un objeto, ora se posan sobre el pecho como para subrayar o confirmar alguna frase, o bien, en ciertas ocasiones, se abren de repente, en el espacio, como en un ademán vivamente esclarecedor.

En los cuadros "narrativos" se reconoce a menudo la preferencia que Rembrandt concedía al esquema compositivo diagonal, que consigue siempre una especial intensidad dramática. Y con frecuencia el artista escoge ambientes amplios, cubiertos por bóvedas solemnes, bajo las cuales las figuras aparecen relativamente pequeñas. En las obras juveniles resulta además muy destacada la alternancia entre las partes violentamente iluminadas y las que están sumidas en la oscuridad: es decir, esa típica pintura "de luz y sombra", tan característica de la producción de Rembrandt. Al comienzo, este recurso pictórico producía efectos un poco toscos, ya que a causa de esa iluminación tan viva, la acción del cuadro adquiría una tensión completamente exterior.

En las composiciones más maduras, la luz penetra en el espacio oscuro de la escena, sin recortar ya las figuras y las cosas, sino rodeando a unas y otras de una atmósfera envolvente y creando, con su misterioso velo, esa intimidad ambiental tan característica de los cuadros pintados por Rembrandt a los cuarenta años.

Una sensación de mayor quietud emana de las obras de este decenio: abandonadas las actitudes enfáticas y agitadas con que expresaban sus sentimientos en los cuadros juveniles, las figuras se organizan ahora en composiciones claras y simétricas, mientras los contornos de los grupos se hacen suaves y fluidos. Y este disolverse de todo elemento singular en la armonía total del conjunto afecta también al colorido, que abandona las notas estridentes y brillantes, empleadas en ciertas composiciones juveniles, para diluirse en tonos rebajados.

También en los retratos, en lugar de la vivacidad de otros tiempos, aparece una mayor reserva: en los rostros serios, la mirada ha perdido toda agudeza y los ojos parecen perdidos en la lejanía. Están a menudo bajos o miran de soslayo. También los ademanes se han vuelto más sobrios y no tienen ya, en general, relación alguna con la realidad circundante.

En la fase más avanzada —que se inicia al comienzo del sexto decenio— la figura humana llega a ser importantísima, el ambiente se mezcla con el fondo, los cuerpos pierden peso y concreción; y todo esto por el efecto de la luz, que ya no cae sobre las cosas, no las abraza desde el exterior, sino que parece brotar del interior de los cuerpos. Una claridad íntima y misteriosa disuelve las formas y quiebra los contornos. Entretanto, la acción también tiende a desaparecer: las pinturas de Rembrandt no tratan más de episodios y acontecimientos, sino de estados de ánimo, de emociones. Casi siempre aparecen en los cuadros no más de dos personas y muchas veces el artista ha elegido representar un monólogo. Paralelamente, el artista renuncia cada vez más a la individualización fisonómica en el retrato; éste no representa ya a un personaje que reacciona de cualquier modo ante un hecho externo, ni aparece con la mirada perdida en la lejanía, como si quisiera abrazarlo todo: los retratados parecen ahora sumirse en una especie de profunda introspección, sin ocuparse de nada más que de sí mismos. Los cuadros de Rembrandt muestran, como uno de sus principales recursos pictóricos, el paso de luces fuertes a sombras densas; Rembrandt es famoso como el gran maestro del claroscuro. Es lógico, por lo tanto, que desde los primeros tiempos haya utilizado el aguafuerte como valioso medio expresivo, ya que esta técnica vive precisamente del contraste de blanco y negro.

Poseemos 150 obras gráficas de Rembrandt. Los primeros grabados fueron ejecutados en 1627, y en los años sucesivos vinieron otros. Sólo en el último decenio de su vida la producción de aguafuertes fue casi nula. Si se exceptúa el retrato de Juan van der Linden, profesor de medicina de la Universidad de Leiden, grabado por encargo en 1665, no se conoce ninguna otra obra de este género en la fase de madurez del pintor. Desde el punto de vista iconográfico, los aguafuertes repiten sus temas pictóricos y tienen una evolución semejante a la que hemos observado ya en sus pinturas, por lo cual se puede seguir también a través de ellos el ciclo creativo de Rembrandt.

El estudio del artista, especialmente de 1635 a 1650, debió estar atestado de discípulos. Y si casi todos, en los años en que trabajaron junto al maestro, supieron elevarse más allá de la mediocridad, acabaron, sin embargo, por perder toda originalidad en la continua emulación con su guía. Muchos, además, no se sometieron largo tiempo a la sugestión del maestro y emprendieron otros caminos, adaptándose al gusto cambiante de la época. Cuando el famoso pintor murió, su arte se consideraba superado. Sólo así puede explicarse el hecho de que, antes de su muerte, Rembrandt hubiera sido olvidado ya por sus contemporáneos. El siglo XVIII y el comienzo del XIX no comprendieron su arte y llegaron hasta a negarlo. Sólo en la segunda mitad del pasado siglo se empezó a redescubrir el significado del arte de Rembrandt, a mirar con ojos más atentos su lenguaje de luces y sombras, y a considerar con mayor sensibilidad su sutil problemática psicológica.

Desde entonces, la lista de sus obras se ha enriquecido con nuevas atribuciones, y su personalidad artística ha sido revelada por los críticos desde nuevos enfoques.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - Autorretrato juvenil (1633-34 - 52 x 62 cm) - Florencia, Galería de los Oficios - *De sus años juveniles, en que él mismo era el modelo más frecuente de sus ensayos, hasta el final de su actividad, Rembrandt nos ha dejado una serie numerosa de autorretratos, testimonios de un penoso recorrido espiritual, unido a una aventura artística que se renueva a lo largo de los años.*

II-III - La lección de anatomía del profesor Tulp (1632 - 1 m 62,5 x 2 m 16,5) - La Haya, Mauritshuis - *Rembrandt renovó la concepción del retrato colectivo: abandonando la alineación estereotipada de las figuras, individualizadas sólo fisonómicamente, dispuso a sus modelos en una verdadera acción dramática, dando a cada cual un real relieve, un "papel" bien destacado.*

IV - El buey desollado (1655 - 94 x 67 cm) - París, Museo del Louvre - *Este tema había sido tratado ya por el artista en una pintura de 1638, conservada actualmente en Glasgow. En esta versión posterior, la composición es idéntica y hay muchos detalles afines, pero la materia se ha hecho infinitamente más rica en calidades pictóricas y se ha encendido con iridiscencias.*

V - Autorretrato del pintor con su esposa Saskia (1634 aprox. 1 m 61 x 1 m 31) - Dresde, Galería de Pinturas - *Esta es una de las poquísimas representaciones sonrientes que Rembrandt ha dejado de sí mismo. Saskia está sentada sobre sus rodillas, mientras él levanta, alegremente, su vaso. El sombrero emplumado y la espada forman parte de las galas que le complacían.*

VI - La ronda (1642 - 3 m 65 x 4 m 38) - Amsterdam, Rijksmuseum - *Es quizá la obra más discutida de Rembrandt. Esta escena, que otrora fue considerada nocturna, representa un desfile militar. Nos brinda una visión sumamente sugestiva, en donde la decidida personalidad de cada uno de los personajes se funde armónicamente en el grupo animado y dramático del conjunto.*

VII - La cena de Emaús (1648 - 68 x 65 cm) - París, Museo del Louvre - *El tema de la cena de Emaús era dilecto del artista, quien lo había estudiado repetidamente en dibujos y grabados. En esta versión del Louvre, que es la más madura y la más célebre, el dramatismo de las tentativas juveniles se ha transformado en la quieta intimidad característica de sus mejores obras.*

VIII - Retrato de Nicolás Bruyningh (1652 - 1 m 5 x 90 cm) - Cassel, Colecciones de Arte del Estado - *En los retratos, especialmente en los de la madurez, el artista no busca tanto la individualización fisonómica del personaje como la introspección de su alma. Las figuras desaparecen casi en la sombra, y sólo emergen los rostros en la luz que parece emanar de ellos.*

IX - Paisaje con un castillo (1640 aprox. 44,5 x 70 cm) - París, Museo del Louvre - *La pintura de paisaje no se agota en Rembrandt en una búsqueda naturalista. En los amplios cielos cruzados por relámpagos, en los árboles sacudidos por el viento y en los castillos poblados de resplandores incandescentes, el pintor parece querer hallar un eco al drama de la existencia.*

X - Mujer en el baño (1654 - 61 x 45,5 cm) - Londres, Galería Nacional - *Los colores brillantes de las primeras obras de Rembrandt se han apagado y el pintor adopta una paleta de tonos bajos. Los fondos se pierden en una uniformidad indistinta; toda la atención del artista se concentra sobre la figura, presentada las más de las veces en el primer plano inmediato del cuadro.*

XI - La lección de anatomía del doctor Juan Deyman (1656 —fragmento— 1 m x 1 m 32) - Amsterdam, Rijksmuseum - *Ejecutada para la Corporación de Cirujanos de Amsterdam, la obra quedó parcialmente destruida en un incendio ocurrido en 1723. Este trozo —con el dramático escorzo del cadáver, que recuerda el Cristo muerto de Mantegna— ocupaba la parte central.*

XII - Retrato de Tito, hijo del pintor (1656 aprox. - 71 x 62 cm) - Viena, Museo de Historia del Arte - *En los últimos decenios de su vida, Rembrandt elude los encargos oficiales de retratos y pinta casi exclusivamente el suyo propio y los de las personas por él más queridas: sus amigos, su amadísimo hijo Tito, lo cual atestigua su afán de refugiarse exclusivamente en el hogar.*

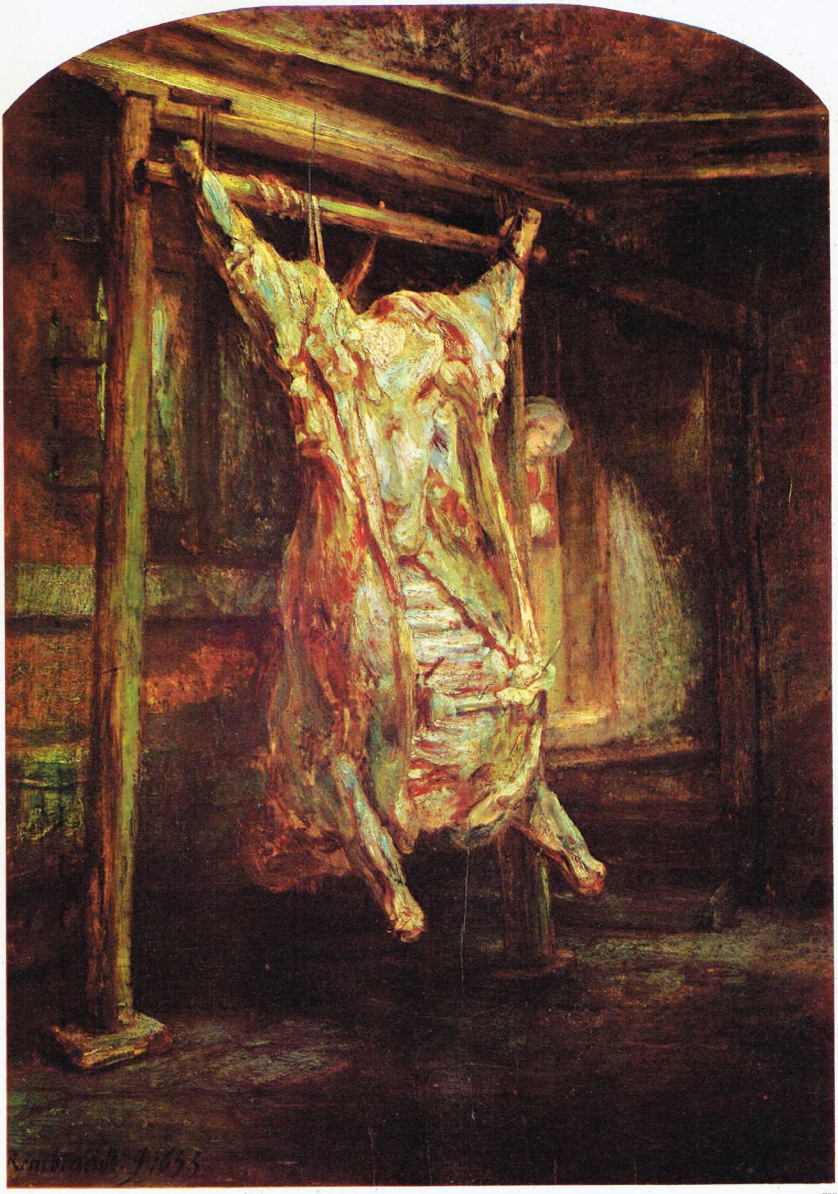
XIII - Los novios (posterior a 1665 - 1 m 18 x 1 m 64) - Amsterdam, Rijksmuseum - *La interpretación iconográfica de esta obra es dudosa: la riqueza de los vestidos y, más aún, la sensación de íntima religiosidad que emana de la escena, han hecho que se la relacione —tal vez equivocadamente— con un episodio bíblico. Otros la consideran como un retrato de Tito con su esposa.*

XIV - XV - Los síndicos de los pañeros (Staalmeesters; 1662 - 1 m 85 x 2 m 74) - Amsterdam, Rijksmuseum - *Es la última y más original solución dada por el artista al problema del retrato colectivo. Los síndicos de los pañeros de Amsterdam, en torno a la mesa, se han convertido en los actores de una escena unitaria, tanto del punto de vista compositivo como del psicológico.*

XVI - La familia de Tito (1668 aprox. - 1 m 26 x 1 m 67) - Brunswick, Museo Ducal - *Para retratar a la familia de Tito, únicos seres de su sangre que habían quedado junto a él en los últimos y tristísimos años de su vida, el pintor ha sabido encontrar colores tiernos, esfumados, más cálidos, resplandores más centelleantes. La obra precede apenas en un año a su muerte.*

XVII - Hendrickje Stoffels como Flora (1657 aprox. - 1 m x 91,7 cm - en la portada) - Nueva York, Museo Metropolitano - *Complacía a Rembrandt retratar a sus íntimos vestidos como personajes míticos o legendarios. Para la joven Hendrickje escogió la lozanía intacta y alegre de Flora, y bajo el disfraz mitológico se siente, vivo y sincero, el entrañable amor del artista.*

I


Rembrandt f 1655

VI

IX

XI

XII

XIII

Rembrandt f. 1661

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

La vida de Rembrandt se desarrolla en un período excepcionalmente brillante de la historia de su tierra natal. Estabilizada la situación política —luego de largos conflictos de origen religioso— por la tregua concertada en 1609, cuando el futuro pintor contaba tres años de edad, las siete provincias septentrionales de los Países Bajos, ya separadas de las diez meridionales, iniciaron su existencia como nación libre, reconocida luego, en 1648, por el Tratado de Munster. Las Provincias Unidas protestantes, desprendidas de la Flandes católica, dieron al mundo uno de los más elocuentes ejemplos de cómo la independencia, al inflamar los ánimos de la ciudadanía y actuar como estímulo en todos los campos, puede fomentar la prosperidad de un pueblo. El nuevo Estado, territorialmente pequeño, se convirtió en breve plazo en una gran potencia, enriquecida por una industria y un comercio florecientes, lanzada a las aventuras coloniales que le procuraron posesiones en Indonesia, África y América, y protegida contra asechanzas enemigas por una escuadra poderosísima. El bienestar general no dejó de ejercer su influencia en el terreno de la creación artística, y así es cómo el siglo XVII fue, especialmente, el siglo de oro de la pintura neerlandesa, que pudo ostentar ante el mundo asombrado una extraordinaria constelación de retratistas, paisajistas, marinistas, costumbristas, animalistas y pintores de naturalezas muertas, dotados todos ellos de originalidad e íntimamente vinculados por una unidad de estilo que tuvo carácter nacional. No sólo se valora la importancia de los pintores holandeses de esa centuria en la comparación de sus obras con las de sus coetáneos de otras naciones, sino también por su prolongada gravitación en el arte europeo, que se extendió en muchos casos hasta el siglo XIX.

El medio social en que se desarrolló aquella prodigiosa escuela de pintura le impuso, sin embargo, ciertas limitaciones. La democracia burguesa, laica, puritana que constituía la clientela principal de los pintores neerlandeses rechazaba toda expresión de lujo y sensualidad — del género de la que triunfó, en el período barroco, en la Flandes de Rubens o la Italia del Guercino. Un arte religioso no podía prosperar en una tierra en que los templos aparecían severamente desprovistos de imágenes; y el tema mitológico, el cuadro de fantasía o el desnudo podían convertirse en piedra de escándalo. El campo abierto a la actividad de los artistas era, pues, el de la observable realidad cotidiana, el de la comarca nativa con sus ciudades, sus campos, su mar, sus productos y sus habitantes. Con esa sencilla temática, interpretada las más de las veces en cuadros de formato pequeño, apropiados para adornar las sobrias viviendas de la burguesía acomodada, los holandeses realizaron maravillas. Una excepción, en cuanto a despliegue de bravura *pictórica, la constituyen los retratos colectivos, que gozaron de singular favor, pues los miembros de diversas corporaciones o de los cuerpos de milicias gustaban de hacerse retratar reunidos en enormes lienzos que se exhibían, no ya en las casas particulares donde no hubieran tenido cabida, sino en las sedes societarias. Mundialmente celebradas son las composiciones de esta índole que pintaron Frans Hals, van der Helst y Rembrandt mismo.*

Rembrandt, empero, singularizándose entre sus colegas, manifestó un espíritu totalmente independiente al no admitir restricción alguna en su arte. No sólo no cedió al gusto de sus conciudadanos por los asuntos menudos —por ejemplo, el costumbrismo— sino que evidenció su honda religiosidad inspirándose en la Biblia y los Evangelios mientras, por otra parte, no vacilaba en componer cuadros mitológicos y pintar desnudos femeninos (su Dánae, *su* Betsabé*), afrontaba la evocación histórica* (La conjuración de los bátavos) *y daba libre curso a su fecunda imaginación en su obra de grabador. A todo esto, hacía gala de fabulosa suntuosidad y revelaba sensual deleite cuando revestía sus cuadros con los oros y la deslumbrante joyería de una materia colorida tratada con mágica e inédita técnica. Y ello significaba, si no una decidida repulsa, sí una resistencia firme al medio social en que este genial individuo actuaba, indiferente, en su vida como en su arte, a las convenciones y las reglas.*

No basta una escueta biografía de Rembrandt, ni el análisis de los diversos géneros pictóricos tratados por él para penetrar en el arcano de esa portentosa y libre personalidad, y por ende, en la entraña de su obra, tan excepcional, tan subjetiva y tan cargada a menudo de significados ocultos.

Los cuadros de Rembrandt suscitan la admiración y, a la vez, el desconcierto en el espectador formado en una preferencia por la pintura de espíritu y de forma mediterráneos o, verbigracia, latinos. El poder de esas obras es, sin duda, avasallador; y nadie que se coloque en el área de su influjo podrá dudar de su genialidad. Lo que no impide que surja una especie de desasosiego, un angustioso interrogante, ante tamaño esplendor incorporado a tantas figuras y formas que, en sí, sólo describen una realidad trivial, cuando no decididamente vulgar. Al analizar fragmentos de muchos de estos lienzos, no podemos dejar de confesarnos que tal mano es fea, que tales facciones son ordinarias, que tal rodilla carece de lo que los franceses llaman vénusté, *es decir, de los atributos físicos que hacen la belleza de Venus. Y comprendemos que un mal catador como lo era el rey Luis XIV de Francia calificara de "monigotes"* (magots) *esas obras de arte en las cuales, sin embargo, Rembrandt puso un acento sublime.*

¿Cómo puede lograrse un efecto de espiritualidad tan intenso, una manifestación tan honda de elevada vida interior al representar personajes tan bastos con una paleta a menudo tan sorda y quebrada? ¿Cómo sublima ese mago que es Rembrandt la realidad triste de una forma y hace esplender los colores del

barro? Tales las preguntas que nos formulamos y que nos fuerzan a hurgar, en busca de una respuesta, en la secreta intimidad del pensamiento del pintor, en la filosofía, si se quiere, de ese maestro que con tanta frecuencia figuró en sus lienzos al filósofo meditando en la soledad y la penumbra de su estudio.

El examen del conjunto de su obra demuestra que Rembrandt nunca fue un inventor de figuras ideales. Flora y Marte no son, para él, divinidades sino seres muy humanos, privados de física perfección. Tomaba sus personajes en el mundo real, y los tomaba sin retoques. Sus modelos habituales eran su padre, sus hermanos, Saskia, Hendrickje, sus hijos, sus nietos, sus amigos, sus vecinos de la Judería. Ese grande hombre que nunca pensó en realizar el consagrado viaje a Italia, que nunca salió de su país (pues es dudosa la travesía a Inglaterra mencionada por algunos autores), nos aparece inmerso en la realidad estrecha de su barrio, a la vez que sumido en un mundo imaginario sin límites de tiempo o de distancia. Admirador de la inteligencia y del talento —véase la calidad de sus amistades con sabios, pensadores y poetas— llevaba una existencia recoleta y sobria, pese a despilfarros justificables por la pasión que le inspiraban los ricos tejidos exóticos, las armas brillantes, las obras de arte, y manifestaba una clara inclinación hacia los seres más humildes con que tropezaba en su camino. No sabemos si era menonita, como lo declaró en cierta oportunidad, mas si no pertenecía a esa congregación anabaptista (con la cual parece haber estado vinculada su esposa Saskia), tenía sin duda afinidad con el sentir de la comunidad en que se reflejaban los aspectos más primitivos del cristianismo. Tampoco nos consta que haya conocido, como lo aseguran algunos, a Baruch Spinoza, quien vivía, antes de su expulsión de la colectividad hebrea, a poca distancia de la morada del pintor situada en la Joden Breedestraat de Amsterdam. Mas no era preciso conocer a Spinoza para tener noticia de sus ideas, vastamente difundidas en su tiempo. Y ocurre que pueden hallarse ciertas coincidencias entre la filosofía panteísta de aquél y lo que confiere su máxima singularidad a la obra del autor de la Ronda, vale decir a esa trasmutación de la materia en espíritu que se insinúa ya en sus primeros cuadros y culmina en su producción última. Es evidente que Rembrandt acepta, tal cual es, todo lo creado, como manifestación fragmentaria de la divinidad. No pretende corregir ni mejorar las formas creadas, considerando, al parecer, como Spinoza, que los seres y las cosas no son bellos ni feos, ni buenos ni malos, sino de diversa medida o "extensión" y de variable contenido espiritual. Lo cual explicaría su manifiesta negativa a embellecer o refinar una figura y su disposición a aceptarla en su visible realidad, con todas las imperfecciones que un ojo clásico vería en ellas, atribuyendo en cambio su máximo valor y su significación esencial al hecho de que son.

Sin embargo, dentro de esta corriente de ideas, la "extensión" siempre va unida a una parcela, mayor o menor, de "pensamiento" divino, y ese destello espiritual es lo que Rembrandt significa mediante las luces que en sus cuadros pugnan con las tinieblas: luces que ora (en los comienzos del artista) besan y envuelven los cuerpos, transfigurándolos, ora (en la fase madura del pintor) parecen emanar de ellos, como si fuesen fuentes luminosas. La sublimación, mediante los fulgores lumínicos, de esa humanidad doliente e imperfecta, que tan magistralmente describe, es uno, y acaso el principal, de los recursos que Rembrandt emplea para trasladar a sus personajes —y eventualmente el paisaje o la forma animal— a un plano de impresionante espiritualidad, y vemos que ese recurso ha sido utilizado por el artista a todo lo largo de su obra, cada vez con mayor intensidad y acierto.

Pero el pintor recurre, además, a otro medio, acaso más difícil de enunciar: reproduce la forma del ser humano y la forma de su atavío, como también reproduce la forma del paisaje o de la arquitectura en que ubica su figura. Pero jamás imita con los recursos de la pintura la textura real, la materia (carne, cabello, tejido, metal) de que están hechas esas formas, sino que las reviste de una sustancia distinta, puramente pictórica (de la sustancia sui generis que prepara con las pastas coloridas, delgadas o densas, con que pinta). Y de esa suerte traslada la imagen del hombre, del animal, del árbol o del edificio a un plano irreal, ya que reviste una forma de la realidad con una materia que no es propia del ser o del objeto significados, sino la que elabora a su albedrío —y con variaciones infinitas— el artista mismo, a impulsos de su estado anímico, de su aspiración espiritual. Si así no fuera, el Buey desollado sería un cuadro intolerable; mas esa res, que es res inconfundible por su forma, no se presenta ante nuestros ojos como hecha de pellejo, músculos, huesos o sangre, sino hecha de una materia pictórica de fuertes y sabrosos empastes, de delicados matices de color, que no podemos menos que encontrar bella y que de ningún modo nos es posible asociar ya con la deprimente realidad de un animal muerto.

En el curso de sus seis decenios de vida, Rembrandt ejecutó más de sesenta autorretratos a través de los cuales podemos seguir su angustiada inquisición en el misterio de su propio ser, en las relaciones que existen entre su "extensión" y su "pensamiento". Y vemos que la proporción entre ambos elementos va cambiando gradualmente, hasta la victoria final del resplandor anímico en el retrato de Rembrandt sonriente, pintado el año mismo en que murió. Sólo un espíritu superior, dotado de intuiciones metafísicas, podía dedicarse a tales investigaciones en el alma humana e idear tales recursos expresivos para la expresión de lo inefable.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA	Pesos	120.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA		
Editorial Publex Colombiana - Carrera 7a. Nº 13-58 Bogotá	Pesos	12.—
COSTA RICA		
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
* CHILE		
Cía. Chilena de Ediciones - Sto. Domingo 1175 - Santiago	Escudos	5.—
ECUADOR		
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
EL SALVADOR		
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
ESPAÑA		
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	50.—
GUATEMALA		
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.20
HONDURAS		
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(I) MÉXICO		
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
NICARAGUA		
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
PANAMÁ		
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
* PERÚ		
Central Peruana de Publicaciones - Avenida Bolivia 154 Lima	Soles	35.—
PUERTO RICO		
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
REP. DOMINICANA		
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
URUGUAY		
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	15.—
* VENEZUELA		
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas	Bolívares	5.—

** Distribución a partir del 6 de noviembre de 1964.*
(I) Fecha de aparición en México: 17 de noviembre de 1964.

Correo Argentino CC. y Sec. 3-26-34 y 60 IM
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORCIOTU LUCA 2133 BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

26-VIII-64